

FRANZ LANDSBERGER

Impressionismus und Expressionismus

EINE EINFÜHRUNG IN DAS WESEN DER NEUEN KUNST

IMPRESSIONISMUS UND EXPRESSIONISMUS

EINE EINFÜHRUNG IN DAS WESEN DER NEUEN KUNST

VON

PROF. DR. FRANZ LANDSBERGER

MIT 24 ABBILDUNGEN

SECHSTE AUFLAGE

28.—30. TAUSEND

LEIPZIG, 1922

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Vom gleichen Verfasser erschienen:

in unserem Verlage

Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts,

im Verlag der Fehrschen Buchhandlung, St. Gallen

Der Folchart-Psalter. Herausgegeben im Auftrage des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen,

im Verlag von Max Niemeyer, Halle

Die künstlerischen Probleme der Renaissance.

 ◦ Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Vorwort

Diese kleine Schrift, erwachsen aus Vorträgen, die ich in der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur in Breslau sowie in meiner oberschlesischen Heimat hielt, setzt sich zur Aufgabe, den Leser in knapper Form über die jüngste Kunstbewegung zu unterrichten. Man möge das abwägende Für und Wider nicht als Kälte nehmen; es gibt auch eine Wärme der Gerechtigkeit, die ihren Spruch in Ruhe hersagt, selbst auf die Gefahr hin, in einer erregten Zeit, die alles herausschreit, für tonlos gehalten zu werden. Diese Gerechtigkeit zu üben habe ich mich aufrichtig bemüht.

Der Verleger hat an die Beschaffung der notwendigen Abbildungen viel Arbeit und Sorgfalt gewandt und ich fühle mich verpflichtet, ihm dafür herzlich zu danken.

Breslau, den 6. Oktober 1919.

FRANZ LANDSBERGER.

INHALTSVERZEICHNIS

1.

Zur Apologie des Impressionismus

Das Wort „Expressionismus" ist geprägt im Hinblick auf das Wort „Impressionismus": einer Kunst des „Eindrucks" soll eine Kunst des „Ausdrucks" entgegengestellt werden. Hierbei wird dann der Impressionismus gern als eine Kunst ohne jeden Ausdruck gebrandmarkt und das entscheidend Neue und Erlösende eben darin gesehen, der Kunst wieder einen lebendigen Odem eingeblasen zu haben. Soweit diese Anschauung nicht überhaupt jede auf Naturnachahmung gerichtete Kunst verwirft, — darüber später — schleudert sie besonders gegen den Impressionismus die Anklage der Geistlosigkeit, weil in ihm der Künstler der Natur rein passiv gegenübersteht und sich zum „Grammophon der äußeren Welt erniedrigt" (H. Bahr), indem er die Erlebnisse seiner Netzhaut gehorsam niederschreibt, ohne auf die empfangenen Reize zu antworten.

Dieser Einspruch ist nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen: in der Tat stellt ja der Impressionismus ein Sehen dar, bei dem die zufügende Tätigkeit des Geistes unterdrückt wird. Nur wäre der Vorwurf dann freilich gegen die Kunst schon auf früherer Stufe ihrer Entwicklung zu erheben. Auch die gesetzmäßige Perspektive, welche bekanntlich die italienische Renaissance zum ersten Male in aller Kunstgeschichte überhaupt in ihren Bildern verwandt hat, setzt ein Sehen voraus, das die korrigierende Hilfe des Geistes vernachlässigt. Würde nämlich das Auge des Menschen ohne weiteres die Gegenstände in richtiger Verkürzung sehen, so

hätte es nicht der Intuition des großen Brunelleschi bedurft, um diese Erkenntnis zu statuieren; es hätte dann jeder Dutzend-Maler sich nur vor ein paar Baulichkeiten zu setzen und das Geschaute auf einer Tafel wiederzugeben brauchen: das so entstandene Bild hätte ihm die Gesetze der Perspektive ganz von selber entgegen getragen. Aber wie jeder Versuch sofort dartut, sieht der Mensch die Welt — außer in einigen besonders markanten Fällen, z. B. wenn er in eine tiefe Baumallee hineinblickt — nicht in gesetzmäßiger Perspektive, weil das Wissen um die Dinge die perspektivischen Verzerrungen ein wenig ausgleicht, die fallenden Linien zu heben, die steigenden zu senken und die Verkleinerungen auf ihr richtiges Maß zu erhöhen sucht.

In dieser Richtung, das Sehen des Menschen von seinem Wissen immer gelöster darzustellen, ist der Impressionismus nun freilich einen beträchtlichen Schritt weiter vorwärts gegangen. Man hat mit Recht an die Beobachtung Schopenhauers erinnert, daß das bloße Sehen ohne die Mithilfe des Verstandes „nichts weiter als eine mannigfaltige Affektion der Retina, ganz ähnlich dem Anblick einer Palette mit vielerlei bunten Farbenklexen" sei (in der Abhandlung über den Satz vom Grunde, § 21), und ein solches Sehen gibt ja der impressionistische Maler wieder, wenn er die Gegenstände der Außenwelt in einzelnen Farbentupfen auffängt.

Aber hat diese fortschreitende Entgeistigung des dargestellten Sehaktes notwendig eine fortschreitende Entgeistigung der Kunst selbst zur Folge gehabt? Schon die Tatsache, daß mit der Renaissance die individuelle Künstlerpersönlichkeit in starkem Wachstum begriffen ist, sollte zu denken geben. Verleiht nicht die Fülle der aufgenommenen Welt zugleich eine Fülle von Möglichkeiten, diese Welt in persönlicher Färbung zurückzustrahlen? Was den Impressionismus selbst angeht, so ist er bei der Zerteilung der Objekte in einzelne Farbenflecke keineswegs stehen geblieben, sondern hat sich ihrer gleichsam als Bausteine bedient, um

daraus seinem Kunstwillen ein ihm zukommendes Gehäuse zu errichten. Dieser Kunstwille suchte nicht einzelne Gegenstände oder ihre Zusammenfügungen als einen Organismus darzustellen, wie die Renaissance, sondern Gegenstandskomplexe, Naturzusammenhänge zu beseelen, und wenn dabei das Einzelobjekt vermöge der geübten Fleckentechnik an Klarheit und Selbständigkeit verlor, so wurde es darum nur ein um so brauchbareres Glied des Ganzen, dem es sein Eigenleben willig opferte.

Die Renaissance, in dieser Hinsicht ein genaues Gegenspiel des Impressionismus, erlebte an der Natur zuerst ihre Mannigfaltigkeit, die „Variazione". Ihr zuliebe sonderte sie die Gegenstände scharf voneinander und band die auseinanderstrebende Fülle erst nachträglich durch eine strenge Komposition zur notwendigen Einheit zusammen. Der Impressionismus hingegen erlebte zunächst die Einheit der Welt und seine Themenwahl ging schon auf solche Stücke Natur aus, die ihm den Gesamteindruck erleichterten: Fernbilder oder Gegenstände, die im Medium von Licht und Luft zusammenflossen. Aber indem er dann diese Einheit wieder in einzelnen, gesonderten Farbenflecken auffing, verbürgte er seinem Werke die notwendige Mannigfaltigkeit und seine Komposition bestand eben darin, die vielfachen Flecken so gegeneinander abzuwägen, daß sie die erlebte Einheit nicht gefährdeten.

Und schließlich gab die impressionistische Technik dem Künstler eine Möglichkeit, welche alle Glattmalerei nicht gewährt hatte: im sichtbar gewordenen Pinselstrich seine persönliche Handschrift ganz unmittelbar zutage treten zu lassen. Man muß den leichten, lockeren Pinselstrich eines Monet von dem breiteren, satteren Strich eines Trübner oder dem rassigen, nervösen Strich eines Liebermann unterschieden haben, um zu wissen, wieviel Möglichkeiten für den Ausdruck besonderen Lebens in dieser Malweise ruhen, die man geistlos gescholten hat. Nein, der Impressionismus

verwendet sein ungeistiges Fleckensehen lediglich als Element zum Aufbau seiner Form; er ist keine Technik, sondern ein Stil, d.h. notwendiger Ausdruck eines bestimmt gerichteten Kunstwollens.

Wenn das nicht immer genügend erkannt worden ist, so tragen die Impressionisten nicht selten selber die Schuld daran, die im Schlepptau einer siegreich vordringenden Wissenschaft nichts Besseres glaubten von ihrer Kunst aussagen zu können, als daß sie reine Wissenschaft sei, wie ja auch die Renaissance vermeinte, durch ihre Verbindung mit der mathematischen Perspektive und der medizinischen Anatomie die Kunst zur Wissenschaft erhoben zu haben. Aber man soll einer Epoche nicht die Kümmerlichkeit ihrer Theorie vorhalten, mag auch immer zugunsten des Expressionismus gesagt werden, daß seine Kunstanschauung von vornherein auf dem richtigen Boden steht, indem sie den seelischen Ausdruck an die Spitze der Kunst gestellt hat. Wo Kunst ist, da ist auch Ausdruck; es ist der Kunst edelstes Teil, Ausdruck zu geben, und der Impressionismus wäre in der Tat gerichtet, wenn er auf die Frage nach seinem Ausdruck verstummen müßte, aber er braucht es nicht.

Wenn die Jugend den Impressionismus geringschätzt, so wiederholt sie nur, was zu allen Zeiten der neue Stil mit dem jüngstvergangenen gemacht hat: so hat die Renaissance die Gotik verdammt und der Klassizismus das Rokoko verachtet. Auch hier hat man wohl nicht mehr den Ausdruck sehen wollen, der die eben überwundenen Epochen doch so warm — man denke nur an die Gotik — durchströmte. Wenn nämlich die Jugend Ausdruck sagt, so meint sie gewöhnlich schon einen ganz bestimmten Ausdruck, nämlich den ihrigen, und den sucht sie natürlich vergeblich in einer vergangenen Zeit. Denn wenn auch jede Kunst notwendigerweise Ausdruck hat, so ist er doch niemals der gleiche; immer kommen neue Bezirke der menschlichen Seele im Laufe der Zeiten empor und drängen danach, Gestaltung zu finden.

Diese Erkenntnis läßt nicht nur Gerechtigkeit gegenüber dem Impressionismus üben, sie gibt zugleich den Weg frei, der zu einem tieferen Verständnis der gegenwärtigen Kunst über alle Schlagworte hinaus führt. Die Antithese Eindruckskunst und Ausdruckskunst bleibt schief und mißverständlich; wenn wir den Impressionismus zur Erklärung des Expressionismus heranziehen wollen, so muß die richtige Fragestellung vielmehr so lauten: Welchen Ausdruck hat der Impressionismus gestaltet und welchen neuen Ausdruck sucht der Expressionismus in Formen zu gießen?

2.

Der neue Ausdruck

Ich stelle im Folgenden eine Anzahl expressionistischer Werke neben impressionistische ähnlichen Darstellungsgebiets in der Absicht, den Ausdruck des Expressionismus von dem des Impressionismus durch den Vergleich um so deutlicher abzuheben. Wenn hierbei Künstler wie van Gogh oder Munch auf der Seite des Expressionismus stehen, so ist es eben darum, weil ihr Ausdrucksverlangen bereits deutlich den neuen, später allgemeinen begangenen Weg weist.

Ich beginne mit einem Fliederstilleben von Manet (Abb. 2). Über Eck gestellt eine hohe, gläserne Vase, die sich weich vom Hintergrunde löst, weich die Stiele und Blätter durchscheinen läßt. Wie ein Springbrunnen überrieselt sie der flockige Blütenschaum weißen Flieders, dessen Dolden zärtlich zusammenschmelzen.

Van Gogh malt Sonnenblumen (Abb. 3), die schon in der Form etwas Kompakteres, in der Farbe etwas Grelleres haben. Andere Expressionisten wählen aus ähnlichen Gründen Feuerlilie und Iris, Kaktee oder Calla. Die Sonnenblumen steigen aus einer kurzen, gequetschten Tonvase, die von einem harten Kontur gleichsam in Fesseln geschlagen wird. Wie Raupen kriechen die Blumen aus ihrem Topfe, drängenden Lebens voll. Bei Manet meint man den Duft zu riechen, hier sieht man dem Wachstum zu.

Die blühenden Kastanien von Renoir (Abb. 4) geben ein Beispiel für den impressionistischen Landschaftsstil. Bunt schillern die Bäume in Luft und Licht und spiegeln sich, zarter noch und zerflossener, im Wasser wieder. Zwei junge Mäd-

chen in hellen Blusen leuchten wie Blumen in diesem Frühlingsbilde.

Van Gogh hat die Olivenbäume Südfrankreichs gemalt (Abb.5). Ihn reizt der gedrückte, etwas kurze Stamm, der sich gewaltsam verästelt, so wie ihn die kriechenden Stengel der Sonnenblumen gereizt haben. Einem regellosen, gleichsam aufgepeitschten Boden entringen sich diese Bäume, während oben — nicht das zerteilte schmeichelnde Licht, sondern — die Sonne selbst, brennend und sengend, entgegenstrahlt.

An die Landschaft knüpfe ich ein paar Stadtdarstellungen. Hier ist ein Thema, das die Expressionisten besonders lieben, die Maler wie die Dichter und ebenso die Architekten, die nun nicht mehr Landhäuser bauen wollen, sondern Fabriken und Gasometer und mit gewaltig-formender Hand ein ganzes Stadtbild gestalten möchten. Das rasende Tempo der Großstadt wird als Reiz genossen, wie es im Manifest der Futuristen heißt: „Wir erklären, daß der Glanz der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: um die Schönheit der Schnelligkeit". Dann ist es der verwirrende Lärm in Tönen und Farben, der wie ein Echo den Aufschrei der modernen Seele beantwortet. Und endlich ist es das Unheimliche der großen Stadt, des erregte Flammenspiel ihrer Lichtreklamen und Scheinwerfer, das Lauernd-Geheimnisvolle, das hinter verschlossenen Mauern sich birgt, während die Landschaft den Charakter ausgebreiteter Offenheit trägt. Sie war das bevorzugte Thema der Impressionisten.

Wenn Monet Paris malt (Abb. 6), so sieht er auch die Stadt wie eine Landschaft an, von der Seine durchflossen, von Bäumen durchgrünt, von Spaziergängern belebt, in der Ferne im Dunste die Kuppel des Pantheon.

Delaunays Blick aus dem Fenster (Abb. 7) gibt nichts als das Durcheinanderpurzeln der Häuser und schachtartigen Höfe. Hier gedeiht kein Strauch, alles Leben erstirbt, wie tote Augen glotzen die Fenster aus den Leichnamen von Stein. Und über allem windschiefen Gerümpel erhebt sich lotrecht

und frei das Wahrzeichen des modernen Paris, der Eiffelturm, aus Eisen gegossen.

Der Deutsche Kanoldt stellt seine Häuser ganz ohne Fenster wie behauene Blöcke hin, die sich dicht aneinander lagern. Ehern stoßen die Horizontalen der Dächer mit den Vertikalen der Türme zusammen, die wie Schornsteine schwer in die Luft ragen (Abb. 9). Welcher Unterschied zu der zitternden Silhouette eines impressionistischen Stadtbildes (Abb. 8), das sich mit feinen Spitzen in den Himmel hineinspielt und seine schon von Licht und Luft erweichten Formen in der Spiegelung des Wassers völlig zerbröckelt. Solche Lockerungen wirken auch auf den Beschauer lösend und schmelzend, während die kristallinischen Gebilde eines Kanoldt die Seele in eisigere Regionen versetzen.

Zwei Tierbilder. Manet hat einen Stier in momentaner, aber sehr charakteristischer Stellung erfaßt (Abb. 10). Er steht auf grüner Wiese vor grünem Laube, senkt den Kopf und blickt mit gespannten Nüstern mißtrauisch auf den Beschauer.

Franz Marc läßt seinen weißen Stier ruhen, den Körper zusammengeschoben, so wie Kanoldt seine Häuser zusammenrückte (Abb. 11). Das Massige und Ungefüge der großen Fleischmasse soll betont werden. Die breiten Blätter zur Linken sind von ähnlicher Schwere, und der enge Abschluß der Rahmenleisten läßt den Körper noch wuchtiger erscheinen. Die Augen ruhen, da jeder Anreiz von außen fehlt, in sich, unschuldig wie die eines Kälbchens. Meinen wir nicht das Urrind zu sehen, aus dessen gewaltiger Formenwucht die Reinheit der Tierseele blickt?

Die menschliche Gestalt wird im Expressionismus häufiger gebracht als im Impressionismus und vor allem in gesteigerter Größe und Auffassung; die aufgerührtere Seele wendet sich wieder dem Menschen als dem Träger der Affekte zu. Das religiöse Bild, im Impressionismus vernachlässigt oder seines übersinnlichen Gehaltes entkleidet, drängt in den Vordergrund. Es braucht das noch nicht eine Wiedergeburt des

christlichen Glaubens zu bedeuten; man kann und sollte die Gestalten der Bibel malen, auch ohne an sie zu glauben, so wie die Renaissance und der Klassizismus die Götter der Antike rein künstlerisch wieder aufleben ließ. Der modernen Malerei sind die Wundertaten wertvoll als plötzliches Erscheinen, Durchbruch geheimnisvollen Lichtes, von höheren Gewalten berstende Wirklichkeit. Die heiligen Männer und Frauen sind ihr Vertreter von Menschen, die von Ekstase ergriffen werden. So hat Emil Nolde in einem Triptychon die ihre Sündenschuld bekennende Maria Aegyptiaca gemalt (Abb. 1). Sie kniet nieder, der Kopf ist leidenschaftlich zurückgeworfen, die gelösten Haare fluten zu Boden, aber der Blick des Auges ruft nach dem Lichte und die Arme, hilflos wie Stümpfe, sind steil emporgereckt: eine sündige Kreatur, die nach Erlösung schreit.

Man vergleiche zwei nackte Gestalten. Manet hat in der „Olympia" die zierlich-verderbte Hetäre gleichsam im Unschuldstande perfekter Sündhaftigkeit gemalt (Abb. 12), wo ein Pechstein viel rohere, fleischigere Weiber wählt, die aber im vollen Strom ihrer Sinnlichkeit auch wieder reiner, weil triebhafter, wirken (Abb. 13). Aus gleicher Freude an ungebrochenen Instinkten wird das Leben der Naturvölker gern als Thema verwandt.

Das impressionistische Porträt, immer ein Ruhmesblatt in der Geschichte des Bildnisses, sah den Menschen ganz ohne Pose in momentaner Geste und Miene. Nicht, als ob auf diese Weise nur der äußere Habitus aufgefangen würde und die Seele zum Schweigen verurteilt wäre. Der Impressionist war des Glaubens, daß der Mensch in solchen beiläufigen Augenblicken sich ganz unversehends enthüllte, so wie die Landschaft gerade zu bestimmter Stunde ihre innerste Seele aussprach.

Liebermann erzählt einmal, wie er den Baron v. Berger malte, der dann eins seiner besten Bildnisse wurde (Abb. 14): „Wie ich ihn so dasitzen sah, kam es mir wie eine Erleuch-

tung: so und nicht anders ist dieser Mann zu malen." Es war die Erleuchtung, den körperlich etwas plumpen Mann, der doch so beredt und geistreich zu plaudern verstand, bei zufälliger Bewegung in seiner ganzen Eigenart erfaßt zu haben.

Aber der expressionistische Künstler gibt seelisches Innenleben von so verborgener Art, daß es im äußeren Erscheinen des Menschen nicht immer zutage tritt. Karin Michaëlis sah einmal bei Kokoschka das Bildnis eines jungen Mädchens. Das ganze Gesicht war voll großer Kohlenstäubchen. „Er erklärte das damit", erzählt sie, „daß das Modell (eine hochbegabte Holländerin) so abwesend und zerstreut sei, daß ihr „inneres Gesicht" sich ihm so gezeigt habe. Später bekam er insofern recht, als die junge Dame, was damals keiner von uns ahnte, wirklich in seelische Umnachtung verfiel." Hier verrät sich die Seelenverfassung nur dem hellsehenden Künstler; ein anderes Mal tritt sie geisterhaft in die Augen, verzerrt den Mund, krallt die Hände, sucht gleichsam die Schale des Körpers zu sprengen, wo der impressionistische Künstler im Körper das passende Gewand des inneren Menschen erblickte (Abb. 15).

Schließlich ein impressionistisches und ein expressionistisches Ganzporträt. Wie weltlich-ungezwungen und lässigleise in weichem Gewande, von Licht umflossen, steht Renoirs „Lise" da (Abb. 16) und wie gespannt die in ihre Symmetrie gezwängte, streng frontale „Schwester" von Edward Munch (Abb. 17) in ihrem getigerten Kleide, dessen Umriß den Blick hinaufführt, bis er bei den großen, unheimlich fragenden Augen Halt macht!

Genug der Beispiele. Sie zeigen für den Impressionismus nur noch bestimmter, wie die aus seinem Sehen folgende Pinseltechnik sich seinem besonderen Ausdruckswillen anschmiegt. Der Impressionismus, dem man seine Wissenschaftlichkeit, seine Objektivität vorwarf, er hat im innersten Gehalte etwas von aller Wissenschaft ganz Entferntes, von

Erdenschwere Gelöstes, Liedhaft-Beschwingtes, das über der Welt wie ein leiser Ton erklingt. Dem gegenüber hat der Expressionismus etwas Drängenderes, Stoßhafteres, Pathetischeres. Heftiger klaffen bei ihm die Gegensätze auseinander. Seine Freude ist jubelnder, seine Trauer schriller, seine Sinnlichkeit brutaler, seine Geistigkeit mystischer, seine Einfachheit elementarer, seine Differenziertheit abwegiger, seine Bewegtheit rasender, seine Ruhe eisiger.

Aus diesem neuen Wollen werden die neuen Formen geboren. Der Impressionismus liebte das Sanftzerfließende oder Zartverschmelzende, der Expressionismus reißt die Form heftig auseinander oder ballt sie kubisch zusammen. Der Impressionist gab die Farbe in heiterer Buntheit oder in ernster, vornehmer Stille; im Expressionismus werden die Farben greller und schreiender oder trüber, erdhafter, melancholischer. Der Impressionist gab das zerteilte Licht, das auf den Farben der Dinge spielt, der Expressionist gibt das Licht, das die Farbe glasfensterhaft durchglüht, so wie die Seele durch den Körper scheint, oder das Licht, das kämpfend durch das Dunkel bricht. Und endlich: der Impressionist fand in der Welt, so wie sie ist, das Echo seiner Seele; der Expressionist hat Erlebnisse, auf welche die Welt nicht antwortet. Das Weltgefühl des Impressionisten war monistisch: Fange die Welt auf, so fällt dir Gott zu; der Expressionist empfindet dualistisch: Die Welt ist der Schleier der Maja; hinter den Dingen und in Dir selbst verborgen ruht das Wesenhafte.

Darum konnte der Impressionist seinen Ausdruck im Einklang mit der Natur formen, während der expressionistische Ausdruckswille die Natur umformt und vergewaltigt.

3.

Die neue Stellung zur Natur

An die Freiheit, die sich der Expressionist gegenüber den Erscheinungen der Natur nimmt, heftet sich gewöhnlich der Widerspruch des Beschauers. Es handelt sich diesmal nicht nur um den Einwand des braven Bürgersmannes von gestern und morgen, dem man es mit der Natur niemals recht machen kann: man gibt ihm entweder zuviel davon oder zu wenig. Er will nicht die dunklen Seiten des Lebens erblicken: „nur keine Rinnsteinkunst", und er will sich auch nicht einen Schritt abseits vom Wege des Tatsächlichen locken lassen: „nur keine Phantastereien"; auch sollen die Gegenstände korrekt und deutlich zu sehen sein, und so hat er ja auch den Impressionismus, dem man heut seine Naturnähe vorwirft, als naturwidrig verspottet. Was für ein kümmerlicher und markloser Begriff ist ihm die große Natur, die er seiner eigenen Plattheit angeähnelt hatte.

Von solchen Betrachtern ist natürlich auch für den Expressionismus kein Verständnis zu erhoffen. Aber es gilt, den Widerstand ernsterer Kunstfreunde zu besiegen, die sich auf die Natur als auf eine heilige Angelegenheit berufen, deren Gesetz man nicht ungestraft verletzt. Eine Jahrhunderte alte Tradition spricht aus ihnen. Seitdem zu Beginn der Renaissance L. B. Alberti in seinem Buch von der Malerei das Sehnen seiner Epoche in die Worte kleidete: „Zweifle Niemand, Anfang und Ende dieser Kunst und somit jede der Sprossen, die zur Meisterschaft führen, haben wir der Natur zu entlehnen," ist diese Forderung für die Kunst eines halben Jahrtausends lebendig geblieben. Wohl gab es innerhalb dieser Periode Strömungen, welche Albertis Satz ein-

schränkten, indem sie das bloße Naturstudium als ungenügend erklärten, wie z. B. der Klassizismus um die Wende des XVIII. zum XIX. Jahrhundert, und wir haben Aussprüche aus diesen Tagen, die wie eine Bestätigung der gegenwärtigen Lage klingen, so wenn Goethe in seiner Kritik an Diderots „Versuch über die Malerei" einmal ausruft: „Der Künstler soll nicht sowohl gewissenhaft gegen die Natur, er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treuste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerk kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen." Aber gerade, wenn man neben ein solches Wort die Praxis der Zeit setzt, die auch Goethe befriedigt hat, so erkennt man die tiefe Gebundenheit an die Natur, der man sich gar nicht mehr bewußt wurde, weil sie die selbstverständliche Basis geworden war, über die sich alle Idealisierungen nur um ein Weniges erhoben.

Und so sehr hatte die Forderung nach Naturwahrheit für die darstellenden Künste Allgemeingültigkeit erlangt, daß man meinte, zum mindesten das Streben danach für jede Epoche voraussetzen zu dürfen, um dann freilich mit Bedauern festzustellen, daß dem guten Wollen nicht immer ein Erfolg beschieden gewesen sei. Eben mit der italienischen Renaissance beginnt auch das große, die Jahrhunderte überdauernde und erst von unserer Zeit ganz überwundene Mißverstehen der mittelalterlichen Kunst als eines Verfalls des antiken und einer noch unentwickelten Vorstufe des neuzeitlichen Kunstvermögens, weil eine gewisse Natürlichkeit nicht mehr oder noch nicht wieder erreicht war. Und konnte man nicht in der seit dem Ende des Mittelalters beginnenden und von Jahrhundert zu Jahrhundert steigenden Annäherung an die Natur zugleich das Prinzip des Fortschritts erblicken, an dessen Spitze sich stolz der Impressionismus fühlen durfte?

Wenn einmal die Geschichte des Geschmacks seit dem

Impressionismus geschrieben sein wird, so wird darin deutlich die ganz allmähliche Loslösung von solchen Anschauungen bis zum Umschlagen in ihr Gegenteil zu verfolgen sein. Hier sei nur auf ein paar mir besonders wichtig erscheinende Etappen dieses Weges verwiesen.

Die Befreiung der Außen- und Innen-Architektur aus historischer Abhängigkeit zu selbständiger Gestaltung lenkte den Blick auf eine Kunstgattung, die ihre Wirkungen ohne die Wiedergabe der Natur erzielt. Es ist freilich noch ganz im Sinne des Naturalismus gedacht, wenn die Forderung nach Materialgerechtigkeit erhoben wird: an Stelle eines sonstigen Naturvorbildes muß wenigstens die Natur des verwendeten Stoffes befragt werden. Und auch die Wahrheitsforderung der künstlerischen Gestaltung ist noch vom Naturalismus hergeleitet: für die Übereinstimmung des Werkes mit der Natur wird hier die Übereinstimmung mit seinem praktischen Zwecke gesetzt. Von der Übereinstimmung des Werkes mit dem Ausdruckswillen seines Schöpfers, selbst gegen Material und Zweck, ist noch keine Rede. Doch weckt dann noch das Kunstgewerbe die Beschäftigung mit dem Begriff des Dekorativen, und von hier aus öffnet sich ein Weg, im Ornament oder im dekorativen Wandbild die Natur zu verändern, um ihre schmückenden Werte stärker herauszuheben. Und so sehr auch das Dekorative vom Expressionistischen noch entfernt ist, weil im Dekorativen die Naturumwandlung nicht vom innern Gehalt, sondern von äußeren Zwecken diktiert ist, als Übergangsstufe war es für ihn von Wichtigkeit, denn hier wurde man sich der Wirkung von Formen und Farben auch über ihren Darstellungswert hinaus bewußt und lockerte so die Bindung an die Naturwirklichkeit. Hier und da wird auch bereits von der „Expressionskraft der Linie" gesprochen und van de Velde empfand „die Eindringlichkeit der starken Gefühlstöne, welche man mit Hilfe von Ornamenten hervorrufen kann, deren Struktur aus beabsichtigten und ausdrucksvollen Äußerungen von Freude,

Schlaffheit, Heiterkeit, Schutz, Wiegen, Schlummer beruht" („Renaissance im Kunstgewerbe"), und es ist nur bezeichnend, daß die Gefühle, welche man ausdrücken möchte, noch nicht das Tempo und die Hitze unserer Jugend haben, sondern mehr nach der Seite kultivierter Mäßigung neigen.

Das moderne Plakat gewöhnte an eine Vereinfachung des dargestellten Gegenstandes und an eine aggressive Wirkung von Inhalt und Form; die moderne Karikatur besann sich in verstärktem Grade auf ihr altes Recht, die Natur zu vergewaltigen und lehrte so gleichsam im Scherz, was später Ernst werden sollte: kurz, von allen Seiten schoß es zu einer neuen Einstellung gegenüber der Natur zusammen.

Sicherlich hatte ihr Teil daran auch die steigende Verbreitung und Verbesserung der Photographie, die nun den Anspruch erhob, künstlerisch zu wirken. Nun ist dieser Anspruch keineswegs kurzer Hand abzuweisen, denn in ästhetischen Fragen entscheidet nicht die Entstehung, sondern die Wirkung eines Werkes, und es wäre sehr wohl möglich, daß eine Photographie auch einmal künstlerisch wirke, d. h. den Anschein erwecke, als sei das abgebildete Stück Natur vom Hauch einer Persönlichkeit durchweht. Dem Naturalisten freilich war die Erreichung auch nur von ferne verwandter Wirkungen auf mechanischem Wege höchst unerwünscht, und sie nötigte ihn, den Trennungsstrich zwischen Kunst und Photographie recht deutlich zu ziehen. Der Naturalismus der Vergangenheit, der von solcher Konkurrenz nicht berührt wurde, konnte seine These in dieser Hinsicht noch ganz unbefangen formulieren, etwa in der Art des Leonardo da Vinci: „Die Malerei ist am lobenswertesten, welche am meisten Übereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstande hat" (Traktat Nr. 411), und ähnliche Sätze laufen ja hier und da noch bis in die Gegenwart hinein. Aber im allgemeinen war die Zeit für solch' naiven Naturalismus mit dem Aufkommen der Photographie vorüber; mehr und mehr

betont man nun, daß erst die persönliche Umsetzung durch das Temperament des Künstlers das dargestellte Stück Natur zur Kunst erhebe; von hier war der Schritt nicht mehr weit, die Persönlichkeit auch einmal gegen die Natur auszuspielen. Mußte nicht schließlich eine Zeit, welche von Photographien überschwemmt wurde, die Sensation des Künstlerischen erst dann erleben, wenn das reproduzierende Moment ganz in den Hintergrund gedrängt war?

Und auch die modernen Kunstgelehrten, vor allem Alois Riegl, mögen ihr Verdienst an der Umbildung des Geschmacks haben. Gegen die Lehre Sempers kämpfend, der das Kunstwerk als mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik erklärt hatte, lehrte Riegl es vielmehr als das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens begreifen. Die Polemik ist längst veraltet, fruchtbringend wurde allein das Positive, der Begriff des Kunstwollens, d. h. die Bestimmung des Kunstwerks von innen heraus als Ausdruck einer seelischen Haltung. Jetzt war der Weg frei, jede Zeit nach ihrer eigenen Kunstgesinnung zu befragen, anstatt ihr eine schon fertige unterzulegen. Und da erwies es sich auch sofort für das Mittelalter, daß sein Bemühen keineswegs auf eine immer bessere Beherrschung der Natur gerichtet war, sondern vielmehr darauf, eine Ausdrucksform für seinen neuen Glauben zu finden. Die Natur fand Aufnahme, soweit sie zur Erfüllung dieses Strebens notwendig war; darüber hinaus hatte sie keine Daseinsberechtigung und mußte jede Veränderung dulden, die sie ihren Zwecken dienstbarer machte. Viel zu hoch wurden die Heiligen in byzantinischen Mosaiken emporgereckt, aber wie strahlten diese aufweisenden, körperlosen Gestalten vor goldschimmerndem Grunde das Verlangen der Seele wieder, von irdischer Schwere befreit zu werden (Abb. 18). In unmöglichen Gliedmaßen und Bewegungen standen die Figuren gemeißelt an den Portalen der Kirchen oder gemalt in den Miniaturen der heiligen Schriften, aber welche Eindring-

lichkeit der Gebärde wurde erzielt und wie fand die religiöse Inbrunst der Zeit hier eine Sprache (Abb. 19)!

Hatte diese Hochspannung, die im Mittelalter Allgemeingut der Kunst war, seitdem nicht nachgelassen, um nur noch in einigen Künstlerpersönlichkeiten zutage zu treten, im späten Michelangelo oder Rembrandt, in Tintoretto, in Grünewald oder in dem byzantinischen Nachzügler El Greco? Vielleicht hielt sie sich sogar bis in das 19. Jahrhundert hinein, aber dann nicht in den weltlichen Städten, sondern auf dem Lande, wo ein einfacherer Menschenschlag seine ungebrochene Glaubenswelt in naive Bilder goß. Hatte man dies einmal erkannt, so öffnete sich auch der Blick für jede Kunst, die der Natur abwendig gegenüberstand, für die abstrakten Schöpfungen der Orientalen, vor allem der Ägypter, für die grotesken Gebilde der Naturvölker und selbst für die ganz primitive Kunst unserer Kinder. „Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form?" (August Macke).

Diese Entdeckung vergangener und entlegener Kunstkreise ging über ein bloßes, kühles Verstehen weit hinaus. Hier waren die Ahnen und Verwandten des gleichen Blutes, die das eigene Streben segneten gegenüber dem Vorwurf der Außenwelt, etwas Niedagewesenes zu unternehmen. Der Naturalismus geriet dabei mehr und mehr in Verteidigungsstellung; mancher Heissporn vergaß schon wieder die Gerechtigkeit, jeder Zeit ihr eigenes Wollen zuzubilligen und ließ die Kunst seit dem Mittelalter in stetig zunehmendem Verfall bis zur Mißgestalt des Impressionismus sinken.

Das einst gepriesene Vorbild wurde jetzt zum Verhängnis der Kunst erklärt: gerade die Natur ist es, welche das gebildete Werk verhindert, Kunst zu sein. Die Natur kann nur als Stückwerk oder Ausschnitt übernommen werden und verleiht so dem Kunstwerk den Charakter des Fragmentarischen, wo es eine Ganzheit darstellen sollte. Ferner: wo die Natur

aufgenommen wird, da setzt der Beschauer das Wiedergegebene in Beziehung zur Außenwelt; er wird vom Bilde fortgeführt, anstatt in ihm zu ruhen; die Natur macht das Kunstwerk relativ, wo es absolut sein sollte. Und schließlich: die Naturwiedergabe unterwirft den Künster der Außenwelt, anstatt ihn seinem inneren Drange folgen zu lassen; er muß Formen und Farben setzen, nicht wie es ihm aus der Seele quillt oder für die Ökonomie des Bildganzen an dieser Stelle als notwendig erscheint, sondern wie es der dargestellte Gegenstand gerade erfordert. So wird er zum Sklaven, wo er in Freiheit herrschen sollte. Darum fort mit jeder Naturnachahmung, fort mit der Perspektive, die uns den Raum vorspiegelt; solcher Fälscherkünste bedarf die Kunst nicht. Ihre Wahrheit ist nicht Übereinstimmung mit der Außenwelt, sondern Übereinstimmung mit der Innenwelt des Künstlers, „Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe" (Herwarth Walden).

Es ist nicht schwer, diesen extremen Standpunkt zu widerlegen. Gewiß wird das Kunstwerk als etwas Ganzes erlebt und nicht als Bruchstück, aber welcher Beschauer fühlt sich vor einem guten naturalistischen Bilde gedrungen, das dargestellte Stück Natur über die Rahmenleisten hinaus zu verlängern? Hebbel in seinem „Wort über das Drama" hat einmal das unerschöpfliche Leben der begrenzten Kunst gegenübergestellt. „Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich ins Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammenknüpfen." Und das ist auch die Aufgabe des Malers, die aus der Totalität der Natur heraus gerissene Teilwelt zu einer neuen Ganzheit zusammenzuschließen.

Und gewiß hat ein Kunstwerk alles Interesse auf sich zu konzentrieren und den Blick gleichsam festzusaugen, aber welcher Betrachter, der künstlerisch sehen gelernt hat, denkt vor einem gemalten Baume an einen wirklichen, anstatt sich

eben an dem gemalten zu ersättigen? Und gewiß endlich ist der nachahmende Künstler der Natur gegenüber nicht völlig frei; er hat manche Form, manche Farbe in ihrem Dienste zu setzen, aber dafür hat er tausend Möglichkeiten, solche Notwendigkeiten immer wieder an anderer Stelle des Bildes auszugleichen und seine Herrschaft wird nur um so kostbarer, je schwerer sie errungen ist. Liebermann hat einmal gesagt: „Ich komponiere genau so sehr wie irgend ein Anderer, man merkt es nur nicht so" und so hat noch jeder naturalistische Künstler komponiert, d. h. das Übernommene solange geformt, bis es ihm zu Willen war.

Ist denn der Gegensatz von Gabe und Wiedergabe nicht überhaupt nur eine Konstruktion? Wenn wir eine Birke ästhetisch ansehen, legen wir ihr da nicht einen Ausdruck unter, einen zarten, lieblichen, der sich in der Schlankheit und Weiße ihres Stammes, in dem lockeren Geriesel ihrer hellen Blätter, kurz in ihren Formen und Farben ausspricht? So läßt der naturalistische Künstler die Formen und Farben der von ihm dargestellten Gegenstände sprechen und er muß nur darauf achten und alles Bemühen daran setzen, daß das alles nicht durcheinander redet, sondern sich zu einer Ganzheit zusammenschließt, die wie ein einziger Ton, der Ton seiner Seele erklingt.

So sind zwar die Bedingungen, welche der Expressionist an das Kunstwerk stellt, durchaus berechtigt, ja sie werden hier mit einer Klarheit vorgetragen, die der naturalistischen Theorie gewöhnlich mangelte: in der naturalistischen Praxis finden sie gleichwohl Erfüllung, wenigstens in ihren guten Werken.

Daß aber die Natur auch einmal viel freier behandelt werden kann, als dies in den letzten 500 Jahren erlaubt war, ja daß sie selbst ausgelöscht werden kann, ist zuzugeben. Wieweit aus der Ausschaltung der Natur für die Kunst sich mehr Vorteile oder Nachteile ergeben, wird später gefragt werden; hier genügt es, die Möglichkeit einer

solchen Kunst zu bejahen. Sie ergibt sich aus dem Gesagten. Denn wenn die Gegenstände der Natur ihren ästhetischen Ausdruckswert in ihren Formen und Farben haben, so muß es erlaubt sein, diese Formen und Farben auch einmal über die Gegenstände hinwegzuführen oder von ihnen gänzlich zu isolieren, wenn der Künstler dieses Mittel zur Erreichung seines Zieles bedarf.

So sei denn am Schlusse dieser Erörterung noch die Frage gestellt, zu welcher besonderen Verwendung dem Expressionismus seine Naturferne dient und welche besondere Wirkung er durch sie erzielt. Hermann Bahr hat in seiner geistreichen Schrift über den Expressionismus diese Frage zu klären versucht. Er geht davon aus, daß alle Geschichte der Malerei eine Geschichte des Sehens ist und immer erst ein neues Sehen eine neue Darstellungsweise hervorbringt. Gegenüber dem Sehen mit bloßen Augen, das dem Impressionismus zugrunde liegt, führt die Gegenwart wieder das innere Sehen, das Sehen des Geistes, herauf, und wie dieses Sehen naturfremde Bilder liefert, so muß auch die auf ihm basierende Kunst von der Natur abweichen.

Diese Erklärung trifft sicherlich den Ausgangspunkt manches expressionistischen Werkes, das aus solch einer inneren Schau, solch einer Vision geboren ist. Aber ein allereigenster Zug der Moderne wird durch sie, wie mir scheint, nicht genügend gekennzeichnet. Die Ansicht, daß alle Kunst Darstellung eines Sehens sei, enthält noch einen Rest aus der Zeit des Impressionismus; sie setzt einen auf seine Eindrücke — äußere oder innere — gleichsam lauschenden, einen geruhigen und hingegebenen Künstler voraus. Aber ihr fehlt das Moment des Kampfes, mit dem sich der moderne Künstler gegen das Gesehene wendet, um es seinem Willen zu unterjochen. Van Gogh hat sich einmal über die neuen Wege, die er als einer der ersten beschritt, in einem Briefe ausgesprochen: „Es sollte mich gar nicht wundern", schreibt er, „wenn die Impressionisten binnen kurzem an meiner Arbeit

viel auszusetzen hätten.... Denn statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen. Doch lassen wir lieber die Theorie beiseite, ich will Dir lieber an einem Beispiel klar machen, was ich meine. Denk Dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther."

An dieser Deutung berührt es nur noch altertümlich, daß van Gogh mit der getreuen Abschrift nach der Natur beginnt, anstatt gleich direkt auf sein Ziel loszugehen. Aber das ist nicht das Entscheidende. Entscheidend ist, daß der Künstler kraft seiner persönlichen Empfindung den Gegenstand bewußt umschmilzt, bis er seinem Ausdruckswillen gefügig wird.

Zwei Beispiele mögen das noch näher vor Augen führen. Lehmbruck erlebt die Zartheit eines Mädchenkörpers, und dieses Erlebnis läßt ihn die Proportionen über das natürliche Maß hinaus ziehen (Abb. 20). Aus langen, schräg aufklimmenden Beinen, deren Linienfluß durch ein Gewandstück noch verhüllt wird, steigt nackt und frei der schlanke Rumpf in die Höhe, bis endlich das schmale Haupt in bescheidener Beugung die Bewegung zur Erde zurückleitet.

Im Gegensatze dazu erlebt Barlach die Welt lastend wie einen Albdruck und preßt darum die Formen gewaltsam zusammen Er hat einmal einen einsamen Mann geschildert, der zu nächtlicher Stunde, die Kerze in der Hand, mißtrauisch umherschleicht (Abb. 21). Die Formen werden nach oben zu breiter und sackartiger, um den Eindruck des Nächtlich-Brütenden durch die so entstehende geduckte Kurve noch zu verstärken. So werden die Bildungen der Natur unter dem stürmischen Ausdruckswillen des Künstlers wie weiches Wachs, das er nach seinem Bedürfnis knetet.

Dieser bewußte Umformungswille ist im Verlaufe der expressionistischen Entwicklung nur immer heftiger geworden und immer geringer der Widerstand, den man der Natur zubilligte. Der frühe Expressionismus ließ noch den Gegenstand als ein zusammenhängendes Ganzes bestehen, während im späteren Expressionismus Richtungen entstanden (der Futurismus, der Kubismus), welche das Objekt völlig deformierten, sei es, daß sie es auseinanderrissen oder zu mathematischen Figuren erstarren ließen. Die Erklärungen, die man dazu gibt, werden noch hier und da aus der Sprache des Naturalismus geholt. Man sagt etwa, daß der rasch bewegte Gegenstand dem Auge zerfiele, daß die Objekte zu verschiedenen Zeiten oder von verschiedenen Standpunkten aus gesehen werden: in Wirklichkeit ist es doch nur das Verlangen, die Natur zu zerstören, um aus ihren Trümmern eine neue Welt zu bauen. Zuweilen kommt als entscheidender Antrieb noch ein rein motorischer Drang dazu, der die Hände zum Bilden antreibt, wie er die Füße des Wilden zum Tanze lockert, und hier wird dann das Malen aus einem Sehen und Darstellen völlig in eine Entladung reiner Aktionslust verwandelt.

In dieser persönlichen und gewaltsamen Umformung der Natur liegt zugleich der Unterschied der modernen Naturferne von der des Mittelalters. Denn der mittelalterliche Künstler sah die Natur niemals mit so genauen Augen an

wie der moderne, seine Naturferne war naiv, während die des modernen Künstlers bewußt ist; der mittelalterliche Künstler war anaturalistisch, der moderne Künstler ist antinaturalistisch.

Und im gleichen Verhältnis ist auch die Wirkung auf den Beschauer verschieden. Das Mittelalter erlebte in der Naturferne keinerlei persönlichen Werte, die ihm die geforderte Anonymität seiner Kunst gefährdet hätten. So konnte sie ihm Ausdruck eines ganz überpersönlichen Glaubens sein, der ihn über das Treiben der Welt erhob. Der moderne Beschauer dagegen hält im Leben den Blick fest auf die Natur gerichtet, sei es, daß er sie wissenschaftlich durchforscht oder ästhetisch genießt. So empfindet er die Entfernung von der Natur als etwas Absichtliches: eine Unruhe ergreift ihn, er fühlt den Boden unter seinen Füßen wanken und sich in den Wirbel eines künstlerischen Temperaments gerissen, der ihm den Atem benimmt. Aber willig läßt er diesen Sturm über sich ergehen, aus dem ihm nur um so machtvoller die große Persönlichkeit des Künstlers entgegenschlägt.

Und das ist zugleich der genaue Ausdruck für die soziologische Stellung, die der Künstler in der Gegenwart einnimmt. Denn wir leben — oder lebten wenigstens bis zur Revolution — in einer Zeit fortschreitender Rationalisierung und Mechanisierung. So ist uns schon an sich die Kunst immer wichtiger geworden als eine von allem Zwange befreite, allen Gebundenheiten entrückte, irrationale Daseinsform. Dem Künstler aber gilt die ganze Bewunderung der Welt. Denn da dem Menschen eine Möglichkeit nicht mehr recht gegeben war, im Wirklichen seine Persönlichkeit auszuleben, so hat sich der Kultus der frei schaltenden Schöpferkraft ganz in das Reich der Kunst geflüchtet. Hier gedeiht der Held der modernen Zeit und die Gewalt, die der Künstler über die Natur ausübt, wird ihm als die Macht seiner souveränen Persönlichkeit zugezählt.

4.

Zur Kritik des Expressionismus

Die Anerkennung einer Kunstrichtung schließt gewiß noch nicht die Anerkennung jedes einzelnen Werkes dieser Richtung ein; sie besagt in allen Fällen nur, daß hier fruchtbare Möglichkeiten ruhen, und es ist die Sache der großen Künstler, diese Möglichkeiten zu Wirklichkeiten reifen zu lassen. Vielleicht gab es keine Epoche, die nicht solche Möglichkeiten in sich geschlossen hätte, und der Verfall, den wir zweifellos in einigen Perioden der Kunstgeschichte wahrnehmen, läge dann nur im Ausbleiben der großen Begabungen. Um wieviel günstiger würden wir z. B. über die bildende Kunst des Klassizismus urteilen, wenn wir hier ein Werk wie Goethes Iphigenie besäßen oder wenn das glühende Temperament eines Winckelmann sich bildend betätigt hätte.

Aber wie die Möglichkeiten, so schlummern wohl auch in jeder Kunstrichtung gewisse Gefahren, die nicht jeder Künstler vermeidet. Der typisierende Stil der antiken und antikisierenden Kunstrichtungen läuft Gefahr, im Kanon die Frische des individuellen Lebens zu verlieren. Das Mittelalter, welches die Darstellung des christlichen Glaubens erstrebte, umschiffte nicht immer seine Klippe, statt des lebendigen religiösen Gefühls die dürre Allegorie Gestalt werden zu lassen, und jeder auf Nachahmung — sei es der Kunst oder der Natur — gerichtete Stil droht das Schöpferische im Künstler zu ersticken.

Nichts weiter als solche Gefahren will diese Kritik des Expressionismus aufweisen, nachdem sie im Vorigen die Mög-

lichkeiten entwickelt hatte, auch auf diesem Wege zu bedeutenden Leistungen aufzusteigen.

Die stärksten Gefahren scheinen mir in jener Malerei zu lauern, welche die Natur ganz zurückläßt, weil sie allein auf den Ausdruckswert von Formen und Farben vertraut. Sie sieht in der Wiedergabe der Natur nur einen Umweg, aber in der Kunst braucht der gerade Weg nicht immer der beste zu sein. Machen wir uns an der Hand zweier Beispiele einmal klar, welche Rolle die Einführung der Natur im Kunstwerke spielt. Das erste stellt in Silberstift gezeichnete Hände von Leonardo da Vinci dar (Abb. 22). Es sind schmale, langfingerige Frauenhände, die aus eng anliegendem Kleide kommen, und so fließt die Kurve des Ärmels weich in den Umriß der Hände über. Die zarte Schattierung und der milde Schmelz des Lichtes erhöhen noch die Anmut dieser edlen Hände.

Daneben in Pinselzeichnung ein Paar Hände von Albrecht Dürer (Abb. 23), Männerhände, nicht unedel, aber durchgearbeitet und reich geädert. Dazu betend zusammengeschlossen und also schon im Inhalt bedeutsamer, als die lässigen Bewegungen der Leonardo-Hände. Wie anders steigen sie schon aus den Ärmeln, die sich mit bewegter Krempe umschlagen: hier geht es heftiger in den Linien zu. Der Umriß ist knorriger, die Binnenzeichnung verwurzelter. Das Licht glimmt nicht weich aus den Schatten heraus, sondern durchzuckt lebendig die dunkleren Partien.

Nun ist es klar, daß Leonardo die weiche Kurve seines Linienflusses, den zarten Schimmer seines Lichtes auch ohne das Substrat weiblicher Hände ganz an sich hätte darstellen können. Und Dürer hätte die bewegtere Form, das reiche Netzwerk seiner Strichführung, den heftigen Anprall von Licht und Schatten auch absolut gestalten können, und eine gewisse Wirkung wäre in beiden Fällen nicht ausgeblieben, aber wäre sie auch nur annähernd von gleicher zwingender Kraft? Ich erlebe die fließende Linie schöner Frauenhände

auch in der Natur; wie wird dieser Eindruck durch die Form Leonardos gesteigert. Ich habe die energische Mannigfaltigkeit durchgearbeiteter Männerhände auch sonst schon gesehen, aber welche Kraft und Bestimmtheit gewinnt sie in der Dürerschen Zeichnung. Oder wenn ich von der Form ausgehe: ich erlebe die beinahe überreife Süße der Leonardoschen Form, noch ehe ich recht den Inhalt erkannt habe, und ich fühle mich in die vergeistigte Gratigkeit Dürers schon beim ersten Hinsehen ein, aber nur erst verschwommen und tastend, und erst das Erkennen des dargestellten Gegenstandes macht diese Wirkung prägnant und eindeutig.

Die Anhänger der absoluten Malerei berufen sich demgegenüber auf die Musik, die ja auch der Natur entbehrt und doch ein so reiner Ausdruck der Seele ist, aber die Übertragung der Wirkungen einer Kunstgattung auf die andere darf niemals ohne weiteres erfolgen, weil jede Kunst ihre eigenen Bedingungen hat.

Was zunächst die Farbe anbetrifft, welcher sich die absolute Malerei vor allem bedient, so ist ihre Wirksamkeit von der des Tones in vielfacher Hinsicht verschieden. Zunächst darin, daß wir die Farbe in der Natur niemals an sich erleben, sondern an Gegenständen haftend, während der Ton auch von seinem Erreger gelöst gehört wird: wer sucht nach dem Vogel in den Zweigen, dessen Gesang er lauscht? Das hat zur Folge, daß wir auch in der Kunst dieser dinglichen Verknüpfung der Farbe nicht gern entraten. Es braucht durchaus nicht immer ein Gegenstand der Natur, es kann — wie z. B. in der Ornamentik — irgend eine abstrakte Figur sein, an die wir die Farbe heften; nötig ist nur, daß ihre gegenständliche Form nicht zu verschwommen und gestaltlos auftritt (wie das gerade die absolute Malerei liebt), weil sich des Betrachters sonst leicht eine gewisse Unruhe bemächtigt, als habe er etwas verloren und müsse es suchen gehen.

Diese Unruhe wird nun noch durch eine andere Eigen-

schaft der Farbe gesteigert. Die Fähigkeit der Farbe, auf die Seele zu wirken, ist, seitdem sie Goethe in seiner Farbenlehre so meisterhaft beschrieben hat, niemals bestritten worden, nur hat man seitdem richtig beobachtet, wie sehr die Analyse der einzelnen Farbtöne differiert (vgl. dazu Max Raphael: Von Monet zu Picasso, S. 105). Hebbel notiert einmal in sein Tagebuch: „Man friert, wenn man eine weiße Masse sieht, man schauert vor einer weißen Gestalt, Der Schnee ist weiß, Gespenster denkt man sich weiß usw.", aber anderen gilt das Weiß als die Farbe der Unschuld oder auch der Freude, ja selbst der Trauer, je nachdem gewisse Assoziationen der Gegenstände, an denen diese Farben haften, sich vordrängen. So wird auch von dieser Seite her dem Betrachter mehr ein Ahnen, als ein sicheres Erleben vermittelt.

Und schließlich wird die Nötigung, die Farbe überhaupt seelisch zu erleben, durch ihren starken sinnlichen Reiz gefährdet. Alle Farbe wird im Gegensatz zur farbauslöschenden Nacht als ein Element des Lebens genossen, und in dieser festlich-frohen Wirkung liegt auch die häufige Verwendung begründet, welche die Farbe in allen schmückenden Künsten gefunden hat. Daher kommt es denn auch, daß mancher Betrachter eines absoluten Bildes den Wunsch äußert, solch ein Werk als Teppich zu besitzen oder als Vorsatzpapier zu verwenden und nur sich weigert, es wie ein wirkliches Gemälde, d. h. in der Schwere seiner Bedeutung aufzunehmen. Gewiß: eine solche Betrachtungsweise mißversteht das Wollen des Künstlers gründlich, denn der vermeinte ja gerade, die Farbe als Ausdruck seelischen Gehaltes sprechen zu lassen, aber ihre dekorative Wirkung läßt diese Absicht nicht immer genügend wirksam werden. Hingegen erscheint uns der Ton als ein weit geistigeres Gebilde, und wenn es auch ihm nicht an sinnlichem Wohlklang fehlt, so ordnet er sich doch williger unter und verbindet sich inniger seinem Ausdruckswert.

Die Verwendung naturloser Formen und Linien ergibt

sicherere Wirkungen, und wer sich einmal in das phantastische Gewirr altgermanischer Linienornamentik eingesehen hat, der wird die suggestive Kraft solcher Linienspiele nicht leugnen können. Formen und Linien sind ja auch das Ausdrucksmittel, dessen sich vornehmlich die Architektur bedient, nur mit dem Vorteil, sie in großen Dimensionen verwenden zu können, während die Malerei an beschränktere Formate gebunden ist. Das Hinaufschießen der Linien, das im gotischen Dome die Seele mächtig emporreißt, kann im Tafelbilde so wenig zur Geltung kommen, wie etwa im kleinen Modell eines solchen Domes: gewisse Wirkungen in der Kunst sind nun einmal an die Quantität gebunden.

Nimmt man noch hinzu, welche unendlichen Möglichkeiten der in der Zeit verlaufenden Musik durch die Fülle ihrer Melodien, Harmonien, Tempi und dynamischen Schwankungen gegeben sind, so erkennt man das ganze Übergewicht der absoluten Musik über die absolute Malerei und begreift zugleich, warum die Malerei mit solcher Zähigkeit an der Natur festhielt: eben weil sie durch sie von ihrer Vieldeutigkeit erlöst wird.

Keineswegs braucht dabei das ganze Bild gegenständlich gefüllt zu sein; es genügt häufig, an richtiger Stelle ein Naturmotiv anklingen zu lassen, um dem Beschauer die Richtung zu weisen, in der er Formen und Farben auszudeuten hat, während er ohne alle Natur gewöhnlich nur in eine steuerlose Erregtheit verfallen wird, die sich zu einem festen geschlossenen Eindruck nicht verdichten will. Was hilft es da, sich rein gedanklich zu sagen, daß der Künstler wohl seine ganze Seele in solches Farbengewoge hineingoß, wenn sie sich aus den dargebotenen Formen nicht wieder erschließen läßt? Kunst ist Aussprache, aber Kunst ist auch Sprache, d. h. ihre Worte müssen deutlich vom Sprecher zum Hörer dringen, sonst bleibt es das Zungenreden, über das der Apostel Paulus einst so unvergeßliche Worte gesagt hat (1. Kor. 14).

Auch in der Verwendung der Natur, aber in so freier Umgestaltung, wie sie der Expressionismus zuläßt, liegen gewisse Gefahren verborgen. Zunächst die, daß die hierdurch beabsichtigte Zurückdrängung der Natur nicht selten in ihr Gegenteil umschlägt. Bei sehr starker Deformation des Gegenständlichen kann es vorkommen, daß der Betrachter die auseinandergerissenen Teile wieder zusammenliest und so wie in einem Vexierbilde auf der Gegenstandssuche ist, wo er doch gerade vom Gegenstande absehen sollte, um sich ganz der Gewalt des seelischen Ausdrucks hinzugeben.

Muß es ferner erst gesagt werden, daß die Naturferne an sich so wenig einen Wert repräsentiert wie die Naturnähe, ja noch weniger als sie? Denn das die Natur nachahmende Werk kann bei künstlerischer Oede immerhin die Bedeutung einer getreuen Nachbildung haben, während das naturferne Werk mit seiner ästhetischen Wirksamkeit steht und fällt. Diese Feststellung erscheint mir nur darum nötig, weil so manches Werk der Bauern-, Wilden- und Kinderkunst heut als Muster gepriesen wird, das den Stempel hilflosen Nichtkönnens — ganz jenseits aller Naturferne — deutlich an der Stirn trägt. Und selbst wo diese Werke ihre hohen Qualitäten haben, darf ihre Vorbildlichkeit keine unbedingte sein. Denn wir sind weder Bauern, noch Wilde, noch Kinder, sondern erwachsene Söhne des XX. Jahrhunderts und wollen von reifen Menschen gehört werden. Es ist gewiß begreiflich, daß unsere Zeit aus der Verzweigtheit des modernen Lebens zur Einfachheit zurückstrebt und die Differenziertheit der impressionistischen Kunst durch elementarere Wirkungen ersetzen will. Und gewiß ist auch wohl in jedem echten Künstler etwas von der Naivität des Kindes, von der Schlichtheit des Bauern und von der Urkraft des Wilden, aber nichts wirkt verstimmender, als wenn solche echten Keime durch eine primitivistische Mode künstlich emporgetrieben werden und dadurch ihre ursprüngliche Reinheit verlieren.

Und das ist überhaupt die Gefahr der expressionistischen Kunst, daß in ihr der seelische Gehalt, eben weil auf ihn die ganze Betonung fällt, outriert wird. In dieser Hinsicht bot eine Kunsttheorie wie die naturalistische, die der expressionistischen gedanklich weit unterlegen ist, doch auch wieder einen sehr gesunden Nährboden für den inneren Ausdruck, weil er in ihr ganz ungewollt und darum mit aller Frische und Würze des Unbeabsichtigten in Erscheinung trat, während der Expressionismus, der den Akzent richtig auf den Ausdruck gelegt hat, Gefahr läuft, das rein Gefühlsmäßige zu stark ins Bewußtsein zu heben und dadurch zu rationalisieren.

Und wird bei so einseitiger Betonung des Ausdrucks nicht auch das Moment rein formaler Gestaltung zu sehr in den Hintergrund gerückt? „Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt" (Kandinsky), ist das Evangelium der Jugend, aber nach diesem Satze müßte z. B. auch jede charakteristische Handschrift zugleich als schön empfunden werden. Gewiß braucht die Schönheit in der Kunst nicht an die Schönheit des dargestellten Gegenstandes geknüpft zu sein, wie ja gerade der Naturalismus mit seiner Vorliebe für unschöne Objekte gezeigt hat. Und selbst die Schönheit der Darstellungsmittel eines Kunstwerkes, seiner Linien und Farben im einzelnen, scheint entbehrlich zu sein, wenn der Ausdruck sich ihrer allein bemächtigen will. Aber eine letzte Wohlgefälligkeit darf dem Kunstwerke trotz allem nicht mangeln: die Fratzenhaftigkeit seiner Gestalten, die Schrillheit seiner Linien und Farben, die der Expressionismus wagt, müssen sich am Ende einer Art Ordnung fügen, welche alle Disharmonien zusammenstimmt, schon damit das Auge nicht vom Kunstwerke abgestoßen wird, sondern im Gegenteil sich ihm hingibt und in seiner Gestaltung ruht. Diese rein formalen Prinzipien, deren sich kein Kunstwerk entheben darf, näher zu bestimmen, ist Sache der Ästhetik: hier genügt es zu sagen, daß sie vorhanden sind, und in den bedeutenden Werken des Expressionismus ebenso be-

folgt werden wie in den Kunstwerken aller Zeiten. Aber die Gefahr besteht, daß ein gar zu ungestümes Ausdrucksverlangen sich nicht mehr die Ruhe zu klarer Gestaltung nimmt, und solcher chaotischer Gesinnung gegenüber ist daran festzuhalten, daß, wenn im Kunstwerk schon der Schrei des Ursprünglichen gehört werden soll, er in unseren Ohren doch wie Musik ertönen muß.

Ende

SCHRIFTEN ÜBER DIE JÜNGSTE KUNSTBEWEGUNG

Archipenko-Album, Einführungen von Theodor Däubler und Iwan Goll. Potsdam 1921.

Apollinaire, Guillaume: Les Peintres Cubistes. Paris 1913.

Bahr, Hermann: Expressionismus. München 1916.

Becker-Modersohn, Paula: Briefe und Tagebuchblätter. Bremen 1917.

Behne, Adolf: Zur neuen Kunst. Berlin 1915.

Derselbe: Die Wiederkehr der Kunst. München o. J. (1920).

Das neue Bild. Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München. München 1912.

Blümner, Rudolf: Der Geist des Kubismus und die Künste. Sturm-Verlag 1921.

Boccioni, Umberto: Manifeste technique de la Sculpture futuriste Mailand 1912.

Derselbe: Pittura Scultura futuriste. Mailand 1913.

Burger, Fritz: Cézanne und Hodler. I. Aufl., München 1913. 2. Aufl., München 1918.

Derselbe: Einführung in die moderne Kunst. Berlin-Neubabelsberg 1917.

Coellen, Ludwig: Die neue Malerei. München o. J. (1912).

Coquiot, Gustave: Cubistes, Futuristes etc. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture. Paris.

Czapek, Rudolf: Die neue Malerei. Stuttgart 1909.

Däubler, Theodor: Der neue Standpunkt. Dresden-Hellerau 1916.

Derselbe: Im Kampf um die moderne Kunst (Tribüne der Kunst und Zeit. Heft 5). Berlin 1919.

Deri, Max: Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipzig 1919.

Derselbe: Die Malerei im 19. Jahrhundert. 3. Auflage. Berlin 1920

Derselbe: Die neue Malerei. Leipzig 1921.

Einstein, Carl: Negerplastik. Leipzig 1915.

Efross, A. und Tugendhold, J.: Die Kunst Marc Chagalls. Potsdam 1921.

Expressionismus, Die Kunstwende. Herausgeber Herwarth Walden. Berlin 1918.

Fechter, Paul: Der Expressionismus. München 1914.

Fischer, Max: Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei. München 1919.

Glaser, Kurt: Edvard Munch. Berlin 1917.

Gleizes, Albert: Du Cubisme et des moyens de le comprendre. Paris 1920.

Gleizes und Metzinger: Du Cubisme. Paris 1913.

Graf, Oscar Maria: Georg Schrimpf (Die Saturne). Mühlheim 1919.

Grautoff, Otto: Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. Berlin 1919.

Grautoff Otto: Französische Malerei seit 1914. Berlin 1920.

Hamann, Richard: Krieg, Kunst und Gegenwart. Aufsätze. Marburg 1917.

Hartblaub, G. F.: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst (Das neue Bild). München 1920.

Derselbe: Die neue deutsche Graphik (Tribüne der Kunst und Zeit, Heft 14). Berlin 1920.

Hausenstein, Wilhelm: Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart und Berlin 1914.

Derselbe: Albert Weisgerber, Ein Gedenkbuch. München 1918.

Derselbe: Über Expressionismus in der Malerei. (Tribüne der Kunst und Zeit, Heft 2). Berlin 1919.

Derselbe: Die Kunst in diesem Augenblick. München 1920.

Derselbe: Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters. München 1921.

Henry, Daniel: Der Weg zum Kubismus. München o. J. (1920).

Herzog, Oswald: Der Rhythmus in Kunst und Natur. Steglitz 1914.

Heymann, Walther: Max Pechstein. München 1916.

Hildebrandt, Hans: Expressionismus in der Malerei. Ein Vortrag zur Einführung in das Schaffen der Gegenwart. Stuttgart und Berlin 1919.

Huebner, F. M.: Die neue Malerei in Holland. Leipzig 1920.

Jahn, Leopold: Paul Klee. Potsdam 1920.

Junge Kunst (Sammlung moderner Künstlermonographien). Leipzig 1919 ff.

Justi, Ludwig: Neueste Kunst. Berlin 1920.

Kandinsky, Wassili: Über das Geistige in der Kunst. München 1912.

Derselbe: 1901—1913. Berlin 1913.

Kirchner, E. L.: Chronik der „Brücke" (unveröffentlicht).

Kreitmaier, J.: Der Kampf um die neue Kunst. Freiburg i. B. 1920.

Küppers, Paul E.: Der Kubismus. Leipzig 1920.

Lamm, Albert: Ultra-Malerei, Herausgegeben vom Dürerbund.

Le Fauconnier: Die Auffassung unserer Zeit und das Gemälde. Übersetzt von Gertrud Osthaus. München 1912,

Marriott, Charles: Modern movements in painting. London 1921.

Marc, Franz: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. Berlin 1920.

Marzynski, Georg: Die Methode des Expressionismus. Leipzig 1920.

Mayer, August L.: Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. München 1918.

Neue französische Malerei. Ausgewählt von Hans Arp, eingeleitet von L. H. Neitzel. Leipzig o. Jahr (1913).

Manifeste des peintres futuristes. Mailand 1910.

Meier-Graefe, Julius: Wohin treiben wir? Berlin 1913.

Minden, Martin: Aufstieg oder Abstieg? Beitrag zur Deutung der modernen Kunst. Dresden 1920.

Müller-Wulckow, Walter: Aufbau-Architektur (Tribüne der Kunst und Zeit, Heft 5). Berlin 1919.

Niemeyer, Wilhelm: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes auf der Ausstellung 1910. Düsseldorf 1911.

Pauli, Gustav: Paula Modersohn-Becker (Das neue Bild). Leipzig 1919.

Picard, Max: Das Ende des Impressionismus. München 1916.

Derselbe: Expressionistische Bauernmalerei. München 1918.

Pfister, O.: Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder. Bern 1920.

Raphael, Max: Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. München und Leipzig 1913.

Raynal, Maurice: Picasso. München 1921.

Der blaue Reiter. Herausgegeben von W. Kandinsky und Franz Marc. München 1912.

Salmon, André: La jeune Peinture Française. Paris 1912.

Schmidt, P. F.: Von neuer deutscher Kunst. Dresden 1921.

Schöpferische Konfession (Tribüne der Kunst und Zeit, Heft 13). Berlin 1920.

Schürmeyer, Walter: Heinrich Campendonk. Frankfurt a. M. 1920.

Soffici: Cubismo e oltre. Florenz 1913.

Spengemann, Christof: Kunst. Künstler. Publikum. Fünf Kapitel als Einführung in die heutige Kunst. Hannover 1919.

Styx, Eugen: Moritz Melzer (Die Saturne). Mühlheim 1919.

v. Sydow, Eckart: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin 1920.

Toorop, Jan: Le Fauconnier. Amsterdam 1919.

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau. Düsseldorf 1914.

Umanskij, Konstantin: Neue Kunst in Rußland 1914—1919. Potsdam 1920.

Utitz, Emil: Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung. Stuttgart 1913.

Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Malerei seit 1870 (Wissenschaft und Bildung Nr. 144). Leipzig 1918.

Walden, Herwarth: Gesammelte Schriften, Band I. Berlin 1916.

Derselbe: Einblick in Kunst. Expressionismus, Kubismus, Futurismus. Berlin 1917.

Derselbe: Die neue Malerei. Berlin 1919.

Werner, Alfred: Impressionismus und Expressionismus. Frankfurt a. M. 1917.

Westheim, Paul: Die Welt als Vorstellung. Berlin-Potsdam 1919.

Derselbe: Oskar Kokoschka. Berlin-Potsdam 1919.

Wolfradt, Willi: Die neue Plastik (Tribüne der Kunst und Zeit, Heft 11). Berlin 1920.

Worringer, W.: Künstlerische Zeitfragen. München.

Zehder, Hugo: Wassily Kandinsky. Dresden 1920.

Ziesché, K.: Vom Expressionismus. Eine Gewissenserforschung. Warendorf 1919.



Abb. 1. Emil Nolde
Maria von Ägypten

Wiesbaden, Heinr. Kirchhoff
Mittelstück eines Triptychons

Aus der Zeitschrift: Das Kunstblatt



Abb. 4. Renoir, Blühender Kastanienbaum — Berlin, Kronprinzenpalais



Abb. 5. van Gogh. Landschaft



Abb. 6. Monet. Unter der Kolonnade des Louvre



Abb. 7. R. Delaunay. Die Stadt

Aus der Zeitschrift: Das Kunstblatt



Abb. 8. Monet. Kirche zu Vernon

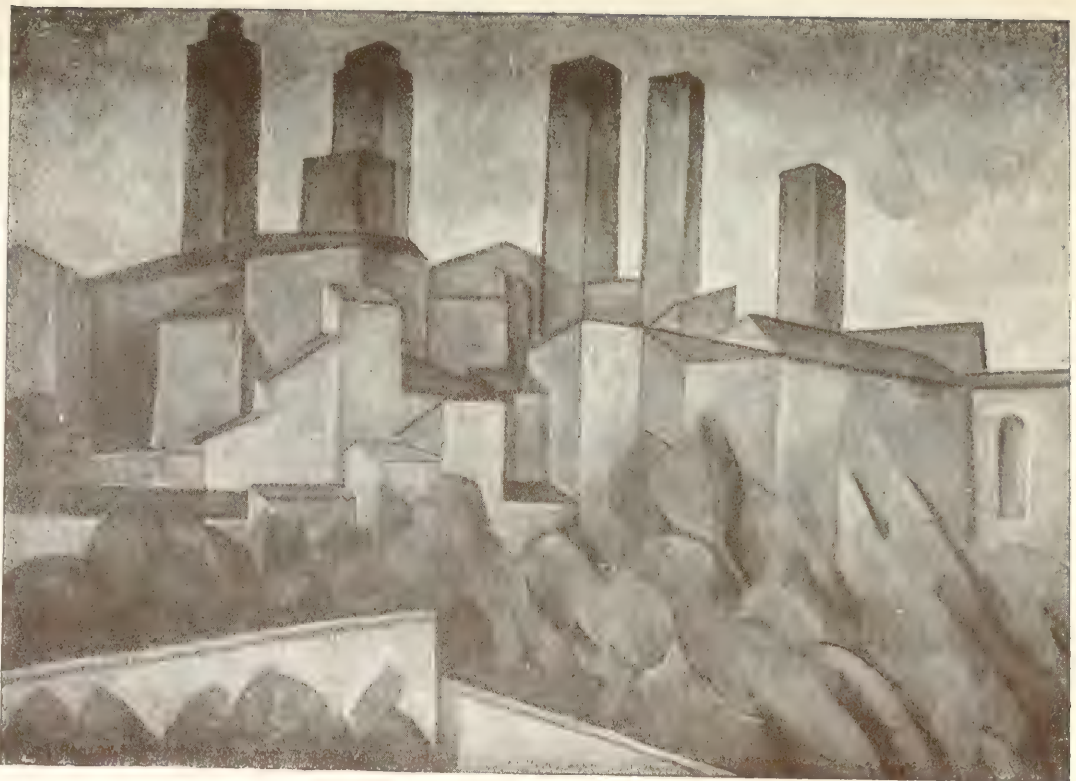


Abb. 9. A. Kanoldt. San Gimignano



Abb. 10. Manet. Der Stier



Abb. 11. Franz Marc. Der Stier — Berlin, Bernh. Koehler



Abb. 12. Manet. Olympia

Paris, Louvre



Abb. 15. Pechstein. Akt

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin



Abb. 14. Liebermann Baron von Berger
Hamburg, Kunsthalle



Abb. 15. O. Kokoschka Bildnis Peter Altenberg

Mit Genehmigung des Verlags Paul Cassirer, Berlin



Abb. 16. Renoir. Lise Hagen, Folkwang-Museum



Abb. 17. E. Munch, Die Schwester des Künstlers Kristiania, Nationalmuseum
Photographie Fritz Gurlitt, Berlin



Abb. 18. Maria orans — Murano. Dom. Apsis-Mosaik



Abb. 19. Petrus Moissac, St. Pierre



Abb. 20. Lehmbruck Knieende Berlin, Kronprinzenpalais

Aus der Zeitschrift: Das Kunstblatt



Abb. 21. Barlach. Der Einsame

Mit Genehmigung des Verlags Paul Cassirer, Berlin



Abb. 22. Leonardo da Vinci. Händestudie — Windsor, Silberstiftzeichnung



Abb. 25. Dürer. Handestudie Wien, Albertina. Pinselzeichnung

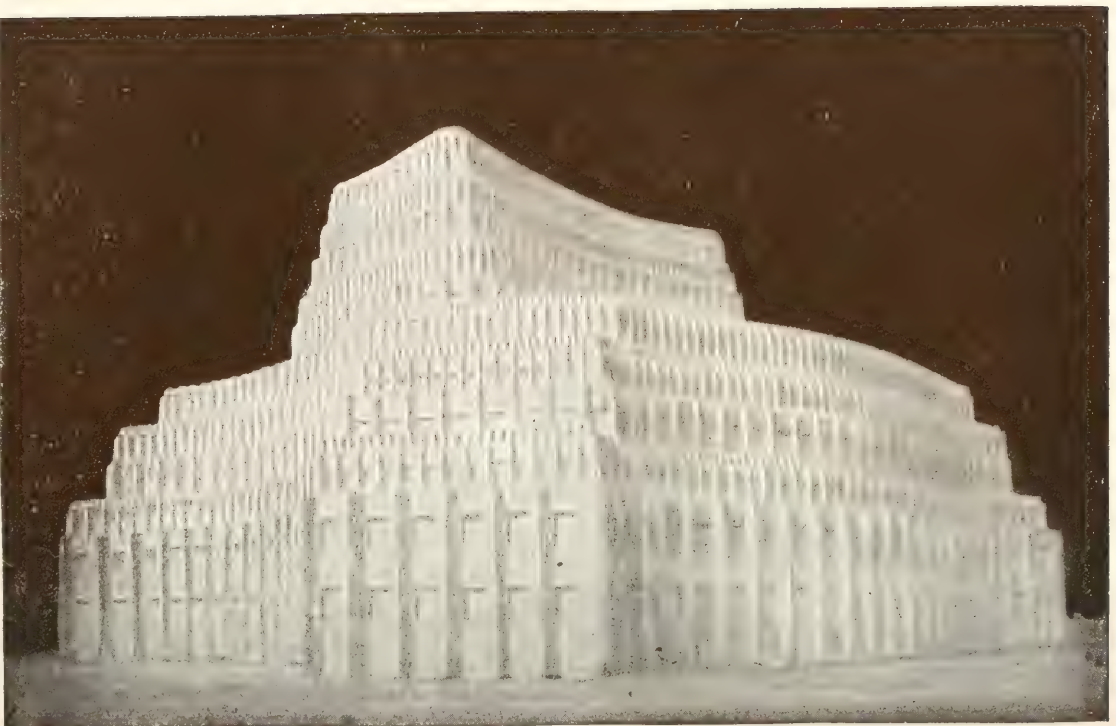


Abb. 24. Hans Poelzig. Entwurf zu einem Stadthaus für Dresden — Nach dem Modell

Aus der Zeitschrift: Das Kunstblatt

